

Кузнецова Светлана Григорьевна

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ: НА ИСХОДНЫХ РУБЕЖАХ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Статья рассматривает становление индивидуальной манеры композитора Сергея Слонимского на материале вокального творчества. Среди его вокальных опытов важное место заняли произведения, связанные с поэзией русского Серебряного века, а также экспериментальные циклы "Польские строфы" и "Лирические строфы", "Весёлые песни" и "Песни трубадуров". Особую линию вокального творчества раннего Слонимского составили произведения, опирающиеся на древневосточные поэтические тексты. Важнейшие особенности раннего вокального творчества Слонимского состоят в поиске нестандартных художественных решений и в использовании нетрадиционных приёмов в пении и инструментальном исполнении.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2016/3/16.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2016. № 3 (105). С. 58-62. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2016/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

применения катализатора Pt-Rh/Al₂O₃ в процессе сопряженной очистки отходящих дымовых газов от оксидов азота и монооксида углерода.

Список литературы

1. **О состоянии и об охране окружающей среды Российской Федерации в 2011 году** [Электронный ресурс]: Государственный доклад. URL: <http://www.mnr.gov.ru/regulatory/list.php?part=1392> (дата обращения: 09.03.2016).
2. **О состоянии и об охране окружающей среды Российской Федерации в 2012 году** [Электронный ресурс]: Государственный доклад. URL: <http://www.mnr.gov.ru/regulatory/list.php?part=1528> (дата обращения: 09.03.2016).
3. **О состоянии и об охране окружающей среды Российской Федерации в 2013 году** [Электронный ресурс]: Государственный доклад. URL: <http://www.mnr.gov.ru/regulatory/list.php?part=1683> (дата обращения: 09.03.2016).
4. **О состоянии и об охране окружающей среды Российской Федерации в 2014 году** [Электронный ресурс]: Государственный доклад. URL: <http://www.mnr.gov.ru/regulatory/list.php?part=1756> (дата обращения: 09.03.2016).
5. **Смирнов Б. Ю.** Об очистке газовых выбросов от оксидов азота // Альманах современной науки и образования. 2012. № 5 (60). С. 124-126.
6. **Смирнов Б. Ю.** Термодинамический анализ восстановления оксидов азота в отходящих дымовых газах // Академический журнал Западной Сибири. 2015. Т. 11. № 1 (56). С. 122-123.
7. **Granger P., Dathy C., Lecomte J. J.** Kinetics of the NO and CO Reaction over Platinum Catalysts // Journal of Catalysis. 1998. № 173. P. 304-314.
8. **Granger P., Lecomte J. J., Dathy C.** Kinetics of the CO+NO Reaction over Rhodium and Platinum-Rhodium on Alumina // Journal of Catalysis. 1998. № 175. P. 194-203.

COUPLED PURIFICATION OF FLUE GASES FROM NITROGEN AND CARBON OXIDES: PROJECT STUDY

Kochetkova Varvara Sergeevna
Smirnov Boris Yur'evich, Ph. D. in Chemistry, Associate Professor
Samara State Technical University
boris_s57@mail.ru

The article considers the problem of the purification of flue gases from nitrogen and carbon oxides. The authors substantiate the choice of the method of the catalytic reduction of nitrogen oxides coupled with the oxidation of carbon oxide to dioxide in relation to the boiler installation of the ground "Samara-1" of the oil-mixing station of the public corporation "Privolzhsknefteprovod". Using the methods of computing experiment on the basis of the developed algorithm the authors carry out a project study of the process, which allows selecting a suitable catalyst for its effective implementation.

Key words and phrases: flue gases; nitrogen and carbon oxides; catalytic reduction of nitrogen oxides in oxidation of carbon oxide; computing experiment; catalyst efficiency.

УДК 784.3

Искусствоведение

Статья рассматривает становление индивидуальной манеры композитора Сергея Слонимского на материале вокального творчества. Среди его вокальных опытов важное место заняли произведения, связанные с поэзией русского Серебряного века, а также экспериментальные циклы «Польские строфы» и «Лирические строфы», «Весёлые песни» и «Песни трубадуров». Особую линию вокального творчества раннего Слонимского составили произведения, опирающиеся на древневосточные поэтические тексты. Важнейшие особенности раннего вокального творчества Слонимского состоят в поиске нестандартных художественных решений и в использовании нетрадиционных приёмов в пении и инструментальном исполнении.

Ключевые слова и фразы: Сергей Слонимский; становление индивидуальной манеры; раннее вокальное творчество; нестандартность художественных решений; нетрадиционные приёмы.

Кузнецова Светлана Григорьевна, доцент
Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва
revica63@bk.ru

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ: НА ИСХОДНЫХ РУБЕЖАХ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Выдающийся петербургский композитор Сергей Михайлович Слонимский (род. 1932) в своём творчестве охватил все жанры современного музыкального искусства. За шесть десятилетий исключительно плодотворной деятельности он создал множество симфоний, концертных и камерно-инструментальных композиций, опер и балетов, кантат и хоровых сочинений. Важное место среди этого художественного изобилия заняла вокальная музыка. И поскольку она преобладала на раннем этапе длительной творческой эволюции, представляется примечательным обратиться к её рассмотрению, чтобы выяснить, как начиналось становление индивидуальной манеры крупнейшего мастера современного искусства.

И начиналось это именно с вокального цикла «Весна пришла», с которого композитор ведёт отсчёт самостоятельного творчества. Произведение было написано в 1958 году и несколько позже, в том же году, закончена Первая симфония, ставшая истоком крупных инструментальных опусов. Названный вокальный цикл знаменателен и тем, что открывал «весеннюю тему», ставшую весьма характерной для Слонимского – среди ряда сочинений, ей посвящённых, особенно выделился созданный в 1983 году Скрипичный концерт с его подзаголовком «Весенний».

В образном отношении исходный вокальный цикл Слонимского – это юность, вступающая в жизнь. Отсюда нежный, тонкий лиризм тихих исповедей души и миниатюризм, напоминающий об отроческом мире прокофьевских «Мимолётностей» (вдобавок ко всему многие части как бы прерываются на полуслове). А вербальный зов весны преобразуется в музыке во внутренний порыв к свежести чувств, к обновлению жизни – то, что стало манифестом поколения «шестидесятников», вышедших тогда на арену искусства.

«Весна идёт» закладывала целый ряд важных особенностей формирующегося стиля композитора. Пять частей драматургически развиваются именно как цикл – единый, слитный, нераздельный, и это станет характерным для вокальных серий Слонимского. С точки зрения интонирования, в качестве главенствующего определяется органичный синтез речевого и собственно мелодического начал, что шло от декламационной напевности Мусоргского и было столь характерным для петербургской композиторской школы. Здесь же закладывался и существенный технический принцип: «деликатность» в трактовке партии фортепиано, которая выступает преимущественно в функции сопровождения, поддерживая голос и ни в коем случае не претендуя на «самодостаточность» (подчёркиваем это качество ввиду того, что уже в те годы Слонимский был превосходным концертирующим пианистом). Наконец, активно заявлен безусловно жизнеутверждающий тон, который стал несомненной смысловой доминантой творчества композитора. Даже трагический тонус последнего номера истолковывается мажорно, что в коде поддержано реминисценцией первой части «Весна идёт» с её призывно-фанфарными оборотами.

Среди следующих вокальных опытов важное место заняли произведения, связанные с поэзией русского Серебряного века. Начало этой линии положили «Шесть романсов на стихи Анны Ахматовой» (1969), что затем продолжили «Десять стихотворений Анны Ахматовой» (1974). В них облик поэтессы в равной мере раскрывается как в плане чарующей женственности, так и с точки зрения обретаемой человеком жизненной мудрости.

В первой из этих серий по контрасту с нечётными номерами с их подчёркнутой простотой и душевностью излияния («О том, что сон мне пел», «Я недаром», «Твой белый дом») в чётных номерах («Лучше б мне», «Я с тобой», «И душно хмель») раскрываются сложные психологические состояния, где за живостью и показной бойкостью скрывается внутренний надлом на грани отчаяния. Эта психологическая амбивалентность наблюдается и в отдельных из «Десяти стихотворений» (особенно в части «Меня покинул»).

В последующих обращениях композитора к поэзии Серебряного века двойственный смысловой модус, найденный в ахматовских сериях, во многом поддерживался, как и во многом сохранялась общительная интонационность, идущая от напевности русского городского романса. Однако приходится признать, что в «Четырёх стихотворениях Осипа Мандельштама» (1974) и в «Четырёх романсах на стихи Александра Блока» (1980) усиливается значимость речитативно-ариозного стиля и характер выражения становится более академичным.

Возвращаясь к творчеству Слонимского 1960-х годов, прежде всего обратимся к двум заведомо экспериментальным циклам с близкими названиями: «Польские строфы» (1963) и «Лирические строфы» (1964). Первый из них, написанный на стихи польского однофамильца Антония Слонимского, отличается откровенно субъективным настроением и сильным акцентом на специфически-индивидуальном, что порой граничит с экстравагантными изощрениями. При всём том изощрения эти изобличают тонкость интеллектуальной жизни героя, её изысканность и даже рафинированность, что передано через хрупкие, гибкие «извивы» личностных эмоций, через мерцания психологической светотени и через парадоксальность интонационного абриса: с одной стороны, ультрахроматика (четвертитоны), а с другой – макроинтервалика (чрезвычайно большие мелодические скачки).

«Польские строфы» послужили своего рода прелюдией к циклу, который появился годом позже, – «Лирические строфы» на стихи Евгения Рейна. Здесь в полной мере претворён качественно новый тип лирических чувствований, близкий так называемой городской прозе того времени (московский писатель Юрий Трифонов, ленинградец Андрей Битов и другие). Прихотливая игра эмоциональных нюансов передаёт «зыбь и трепет» внутренней жизни, включая хрупкую «мимозность» настроений и глубины подсознания (через ирреалии сновидений).

Для адекватного воспроизведения этой образности потребовались опора на говорные интонации в вокальной партии и особая стереофоничность фортепианного сопровождения (сопряжение контрастных фактурных пластов и различных колористических эффектов). Раскрепощённость репрезентируемой личности раскрывается и благодаря тому, что это произведение создавалось в расчёте на инициативных исполнителей и в первую очередь предусматривало свободу ритмического движения (условные темпы и длительности нот при опоре на чётко фиксированный авторский интонационный фонд). Всегда свойственная Слонимскому тенденция к цикличности доведена здесь до предела благодаря тому, что все пять частей идут *attacca*.

С годами вербальный и музыкально-стилистический диапазон творческих исканий раннего Слонимского неуклонно и стремительно расширялся. Очень показательны в этом отношении два вокальных опуса с созвучными заголовками: «Весёлые песни» (1971) и «Песни трубадуров» (1975).

Первый из них, написанный на стихи Даниила Хармса, послужил своеобразной отдушиной, в которой на рубеже 1970-х годов возникла необходимость после отмеченных выше интеллектуальных изысков предыдущего десятилетия, а также в противовес романтический экспрессии, о которой будет сказано ниже.

В данном отношении этот вокальный цикл составил прямую параллель балету А. Петрова «Сотворение мира» (тот же 1971 год, и автор, как известно, – из той же плеяды тогдашних молодых ленинградских композиторов).

Семь частей цикла дают впечатляющее многообразие ракурсов: от простейших песен-считалок (скерцозная «Скороговорка») до композиций, развёрнутых в целый сюжет, причём с активным варьированием музыкального материала, когда возникают участки весьма сложного интонирования (драматические коллизии «Сказки о лисе и зайце»), от бравуры и шумного юмора (бурлеска как господствующий тип) до тихой грусти (выдержанная в духе трогательного *lamento* баллада «Из дома вышел человек»). Яркие, меткие жанрово-характеристические зарисовки базируются на энергичной разработке различных пластов песенно-танцевального фольклора, что дополняется корректным претворением элементов эстрадной музыки и широким привлечением разного рода звукообразительных эффектов (изобретательнейшая партитура маленького инструментального ансамбля).

Мир предстаёт в призме светлого и простодушного жизнесприятия как кладёз радостей, шуток, юмора, озорства. Всем этим «Весёлые песни» составляют пару знаменитой оркестровой композиции Слонимского «Концерт-буфф» (1964), но с той разницей, что здесь всё согрето доброй и щедрой улыбкой автора. Перед нами подлинная классика детской музыки, которая обречена на успех в любой аудитории, потому совершенно справедлива оценка, выраженная в названии статьи Б. Каца об этом произведении – «*Поверх возрастных барьеров*» [6].

Совершенно иной горизонт открывает вокально-инструментальная сюита «Песни трубадуров», написанные на слова старофранцузских поэтов (в основном анонимы, а также Джауфре Рюдель и Раймбаут де Вакейрас). Как заметил А. Демченко, герой вокальной музыки Слонимского (здесь он двуликий – сопрано и тенор) вознамерился «*совершить путешествие в далёкую старину, примерить платье тех времён и разыграть представление, в котором нежные любовные серенады перемежаются шутовскими бурлесками*» [3, с. 12].

При этом требуется оговорка, состоящая в том, что перемежаются они не попарно, а в свободном порядке: «*нежные любовные серенады*» – № 2 («Славься, Мария»), № 3 («Посмотри, сколь дивен»), № 4 («Дальняя любовь»), затем № 6 («Альба») и № 8 («Глядя на зелень лугов»), а «*шутовские бурлески*» – № 1 («Интрада жонглёров»), № 5 («Гарламбей»), № 7 («Интерлюдия жонглёров») и № 9 («Всё цветёт, вокруг весна»), в котором само название говорит об отмечавшихся выше перекрёстных связях с ранним вокальным циклом «Весна пришла». К слову, взыскательность работы композитора-драматурга отмечает тот факт, что в первоначальной партитуре были и другие номера: «Обратная песня» (слова Раймбаута Оранского) и «Секстина» (слова Арнаута Даниэля).

«*Любовные серенады*» – это и есть собственно принадлежащее перу трубадуров. Отсюда в музыке преломление черт, свойственное их творчеству: воспевание прекрасной женщины, преклонение перед ней как перед обожествляемым идеалом. Поэтому в лирических излияниях господствует тон одухотворённой чистоты, целомудренности чувств. Соответственно тому звучат гимническая нота и то, что идёт от старинных юбилейных с присоединением подчас некоторой словесно-музыкальной витийственности. И лишь изредка возникают прорывы взволнованно-страстного высказывания, сопровождаемого пылкими певческими фиоритурами.

Бережно пестуя красоту лирических эмоций, композитор апеллирует к таким средствам выразительности как гибкая пластика мелодических линий, прихотливость метроритмических рисунков, тончайшие переливы ладогармонической светотени. Тем самым он идёт на прямое сближение с мадригальностью – подобная стилистика пятилетие спустя станет важным компонентом его оперы «Мария Стюарт» (1980).

А вот «*шутовские бурлески*» – это те самые жонглёры, которые либо были в услужении у трубадуров, либо выступали самостоятельно в площадных зрелищах давних времён. В этих номерах сюиты, связанных с сочным жанризмом сугубо народного толка, царит безоглядный оптимизм, являющий себя в забавной круговерти весёлых игровых настроений, праздничном возбуждении и шумном, зачастую грубоватом комиковании.

Колорит старинного балагана, живописные музыкальные питtoresки, воспринимаемые как пёстрый занавес лубочного театра, бойкие плясовые наигрыши, ярмарочные тона (в том числе через цветистую модальность аккордовых сопоставлений типа *G-d-Es-B-Es-G*) – всё это рождает невольные ассоциации с представлениями о русском скоморошестве.

И всё-таки преобладают художественные впечатления от тихих, утончённо-изысканных серенад трубадуров. Их мастерски стилизованный лиризм и любование нежным колоритом дают основание прийти к следующему выводу: обращаясь к незапамятным временам то ли позднего Средневековья, то ли раннего Возрождения, наш современник искал для себя то, чего ему не доставало и в самом себе, и в окружающем его мире, в том числе искал он и возможность отстраниться от напряжений и конфликтов XX века.

Отдельную, совершенно особую линию вокального творчества раннего Слонимского составили произведения, опирающиеся на древневосточные поэтические тексты и представляющие собой уникальную страницу всей отечественной музыки XX века.

Начало этой линии положила вокальная сцена «Прощание с другом в пустыне» (1966), написанная на фрагменты шумерского «Сказания о Гильгамеше». Композитор избрал для музыкального воплощения кульминационный момент знаменитого месопотамского эпоса. Эта поэма мужского плача наполнена захватывающей экспрессией скорбных раздумий-рассуждений, прерываемых всплесками неистовых взываний, доводимых до открытого крика.

Неизбывная боль большой человеческой утраты порождает экзатические по характеру горестные изъятия, обострённую эмоциональность, исключительное напряжение страдальчества, что потребовало заведомой гипертрофии средств музыкального выражения: нервно-импульсивные «синусоиды» вокального

произнесения с интонационными всплесками и сломами, интенсивное использование макроинтервалики (нона становится своего рода лейтинтервалом) и предельных регистров певческого диапазона (особенно верхнего).

Неповторимость запечатлённого здесь индивидуально-личностного среза вылилась в настоящий «поток сознания», когда на протяжении всего-навсего восьмиминутного повествования удаётся представить целостную картину жизни человеческого духа, оказавшегося в плену экстремальных обстоятельств.

Всего годом позже последовали «Монологи из древневосточной лирики» (1967). На сей раз композитор обратился к иудейским поэтическим источникам. И теперь с не менее сильной экстатичной экспрессией он обсуждал тему, прямо противоположную той, которая разрабатывалась в предыдущем произведении: не выси одухотворяющей дружбы, как в «Прощании...», а пропасти человеческого вероломства и предательства.

То есть эмоции скорби меняются на чувства гнева и презрения, но болевые ощущения – те же, и потому сохраняется тот же интонационно-стилевой модус, в котором, может быть, чуть выше «градус» отчаяния (произведение завершается почти воплем противления). Кроме того, усилилась роль говорных попевок и микрохроматики, что вызвано общей направленностью «Монологов...»: тягостные исповеди-осмысления и рефлексии становятся слагаемыми напряженнейшего процесса психоанализа.

После большого перерыва Слонимский в 1975 году вновь обратился к ветхозаветному источнику, однако давшему почву для творения, выдержанного в совершенно ином ключе. «Песнь песней» – памятник библейской словесности, приписываемый легендарному царю Соломону, истолкован композитором как притча о любви с поступательным движением от первоначального сближения двух душ через их томление и драматические перипетии (обращает на себя внимание эпизод цц. 31-32, где композитор посчитал возможным отослать к русским заплачкам) к счастливой развязке и единению. При всех поворотах повествования определяющим остаётся культ гедонии, воспевание жизненных утех. Как и в «Песнях трубадуров», здесь дуэтируют те же два высоких голоса (сопрано и тенор), но с добавлением камерного хора, который внимает пению корифеев, поддерживая и комментируя сказанное ими. Предназначение же солистов, олицетворяющих возлюбленную пару, состоит прежде всего в том, чтобы «*предаться вкушанию изысканных эмоций, насладиться трепетной вибрацией лирического чувства, погрузиться в амбру неги, которую источает “сад любви”*» [Там же, с. 13].

Этот оазис упоения красотой чувств исходит из многоречивого цветисто-витиеватого стиха (в переводе И. Дьяконова), трактуемого в тончайших градациях переживаемых состояний, чему служат следующие способы изложения: прочувствованно распетая речь, преображённая в мелос, но сохраняющая детальную нюансированность; густой, пряный настой «ароматов» цветения чувственности (вуаль фигураций и контрапунктов, вибрация секундовых созвучий и ладовых мерцаний, мягкое колыхание гармоний на выдержанных педалях нижних голосов хора и инструментального ансамбля). На этой почве произрастает до предела доведённая утончённость лиризма, в своей рафинированности приобретающего привкус эзотеричности.

Послесловием корпуса древневосточной лирики Слонимского стали «Строфы Дхаммапады» (1983). Извлечение из самого сокровенного памятника буддийской литературы, написанного на священном языке пали, композитор стремился распеть столь же сокровенно, рассказывая о путях преодоления волнений и страданий земной жизни в характере нежных медитаций. При том, что это можно отнести к области музыкально-философской дидактики, автор идёт во многом по линии характерных для ряда его опусов индивидуально-субъективных изощрений чувства и мысли, в чём он в данном случае, очевидно, видит способ адекватного постижения заповедных постулатов одной из мировых религий.

Как можно уже было заметить, важнейшая особенность раннего вокального творчества Сергея Слонимского состояла в поиске нестандартных художественных решений. Стремление выявить неповторимо-индивидуальное в сфере разрабатываемых им идей и образов часто побуждало обращаться к литературным источникам, не входившим до него в обиход музыкального искусства. То могли быть практически неизвестные поэтические имена (Антоний Слонимский, Евгений Рейн), причём с использованием порой языка оригинала («Польские строфы»), либо обращение к далёкой старине (страницы японской поэзии в вокальном цикле «Весна пришла» или французского Средневековья в «Песнях трубадуров») и даже к раритетам древности (шумеро-аккадские источники, Иудея, Индия).

Будучи в этом отношении настоящим «полиглотом», композитор не менее настойчиво вводил нетрадиционные приёмы в пении и в инструментальном исполнении. В вокальной партии он широко использует макроинтервалику и, напротив, межполутоновое интонирование. Новые приёмы звукоизвлечения на фортепиано коснулись прежде всего игры на струнах рояля. Нередко многое предполагает активное сотворчество исполнителей, позволяя им импровизировать по канве, заданной композитором, – это особенно необходимо в случаях выхода на алеаторику (как, к примеру, в последней из «Польских строф» и в № 3 из «Лирических строф»).

Кроме того, в ряде случаев предполагается театрализация музыкально-литературного повествования. Она может быть завуалированной – так, «Песнь песней» полна внутреннего движения, в том числе ввиду свободного сопряжения исполнительских пластов (два солиста, камерный хор, инструментальная группа). И она может быть демонстративной – допустим, в № 4 из «Весёлых песен», резонируя названию («До носа не достать»), исполнитель на тубе говорит «носом» (через мундштук), и в конце он и певица строят друг другу длинные носы, а юмор финального марша («Миллион») в том же цикле усугубляется тем, что барабанчик (*Tamburo piccolo*) закрепляется прямо на ударнике, а тарелка подвешена на спине тубиста.

Наконец, композитор неустанно экспериментировал и с составами исполнителей. Он сравнительно редко прибегал к традиционному «для голоса и фортепиано», изобретательно изыскивая всё новые и новые колористические возможности в области инструментального сопровождения. Перечислим некоторые из вариантов:

«Польские строфы» – флейта; «Строфы Дхаммапады» – флейта, арфа, ударные; «Монологи из древневосточной лирики» – гобой, арфа, валторна; «Песни трубадуров» – ансамбль блок-флейт и лютня (ясна стилизаторская подоплёка); «Весёлые песни» – флейта-пикколо, туба, ударные (понятен комический эффект, тем более что в группу ударных вводятся такие специфические инструменты как *Frusta* и *Raganella*).

Сказанное выше дополнительно подтверждает широту диапазона образов и состояний, многообразие стилистических манер, средств и приёмов вокального и инструментального письма, которые находим в рассмотренных произведениях Сергея Михайловича Слонимского. Подытожить хотелось бы наблюдением одного из исследователей творчества петербургского маэстро: «Слонимский с самого начала выступил одним из подвижников вокальной музыки, у которой в XX столетии была столь нелёгкая судьба. Можно утверждать, что для этого композитора вокальность – основа творчества, особенно если учесть интенсивнейшее развёртывание оперного жанра» [5, с. 410].

Список литературы

1. Бялик М. «Песни вольницы» // Музыкальная жизнь. 1964. № 19. С. 9-10.
2. Гаккель Л. Из заметок критика // Советская музыка. 1984. № 1. С. 57-63.
3. Демченко А. Блики времени // Музыкальная жизнь. 1989. № 12. С. 12-13.
4. Демченко А. Искусство активного жизнеутверждения // Советская музыка. 1982. № 10. С. 9-14.
5. Демченко А. Начало // Вольные мысли: сборник статей. Л.: Композитор, 2003. С. 408-425.
6. Кац Б. Поверх возрастных барьеров // Советская музыка. 1978. № 10. С. 4-9.
7. Милка А. С. Слонимский. Л. – М.: Советский композитор, 1976. 110 с.
8. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский. Л.: Советский композитор, 1991. 254 с.
9. Фрид Р. Вокальный цикл С. Слонимского // Советская музыка. 1960. № 7. С. 46-47.

SERGEI SLONIMSKY: AT THE INITIAL STAGES OF VOCAL CREATIVITY

Kuznetsova Svetlana Grigor'evna, Associate Professor
Gnessin Russian Academy of Music in Moscow
pevica63@bk.ru

The article considers the formation of the composer Sergei Slonimsky's individual manner by the material of vocal creativity. Among his vocal experiments an important place is occupied by the works associated with the poetry of the Russian Silver Age, as well as by the experimental cycles "The Polish Stanzas" and "The Lyrical Stanzas", "Funny Songs" and "Troubadours' Songs". The works based on ancient oriental poetic texts formed a special line of early Slonimsky's vocal creativity. The most important peculiarities of Slonimsky's early vocal creativity are the search for non-standard artistic solutions and the use of non-traditional techniques in singing and instrumental performance.

Key words and phrases: Sergei Slonimsky; individual manner formation; early vocal creativity; originality of artistic solutions; unconventional techniques.

УДК 070.4

Филологические науки

В статье рассматривается медиатекст глянцевого журнала. Автором описываются устойчивые характеристики журнального медиатекста, исследуются особенности дискурса глянцевого издания, раскрываются основные интенции медиатекста, такие как интенции информирования, развлечения, воздействия. По мнению автора, медиатекст является полидискурсным образованием, отличающимся определенными стратегиями и концептами, среди которых можно отметить стратегию манипуляции и концепт успеха.

Ключевые слова и фразы: медиатекст; гляцевый журнал; креолизованный текст; перлокутивный эффект; интенция.

Маевская Анна Юрьевна

Национальный минерально-сырьевой университет «Горный»
maeanna@yandex.ru

ИНТЕНЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕДИАТЕКСТА В ГЛЯНЦЕВОМ ЖУРНАЛЕ

Медиатекстом принято считать текст, адресатом которого является массовая аудитория, доставляемый этой аудитории по медийным каналам, безотносительно к виду самого канала (пресса, аудиовизуальные), жанрово-стилистическим характеристикам текста и его знаковому наполнению (вербальный, иконический, поликодовый, т.е. креолизованный). В результате развития средств массовой коммуникации современный человек живет в мире медиатизированной реальности, в окружении медиатекстов, которые «фиксируют реальные события, погружая их в нестабильное, меняющееся социокультурное пространство и нагружая их дополнительными социокультурными смыслами» [1, с. 75].